Gallet, R.
A propos de Germinie
Lacerteux

PQ
2261
G53G3

NOTES ET IMPRESSIONS

# A PROPOS

DE

# GERMINIE LACERTEUX

PAR

R. GALLET

PROFESSEUR DE POÉSIE A L'ATHÉNÉE ROYAL D'ATH

BRUXELLES

J. LEBÈGUE ET Cie, IMPRIMEURS-ÉDITEURS

46, RUE DE LA MADELEINE, 46

Hommage de l'auteur

NOTES ET IMPRESSIONS

---

# A PROPOS

DE

# GERMINIE LACERTEUX

PAR

R. GALLET

PROFESSEUR DE POÉSIE A L'ATHÉNÉE ROYAL D'ATH

BRUXELLES

J. LEBÈGUE ET Cie, IMPRIMEURS-ÉDITEURS

46, RUE DE LA MADELEINE, 46

PQ
2261
G53G3

Bruxelles. — Impr. J. Lebègue et Cie, rue Terarken, 6.

LIBRARY
APR 1 1971
UNIVERSITY OF TORONTO

# A PROPOS

DE

# GERMINIE LACERTEUX

---

Il y a un an et demi environ, la plupart des journaux parisiens publiaient une petite information qui semblait présager un événement littéraire de la plus haute importance. La note m'ayant paru intéressante, je la découpai et la glissai dans mon portefeuille. Voici en quels termes elle était conçue :

« M. de Goncourt travaille au grand drame qu'il doit tirer du roman *Germinie Lacerteux* qu'il a écrit en collaboration avec son frère. L'un de nos confrères du *Voltaire* l'a interviewé à ce sujet, et il résulte des réponses de de Goncourt qu'il veut révolutionner le théâtre. A l'entendre, ses formules sont usées, son langage démodé et tout y est à refaire. La division en actes lui paraît condamnable, et il veut lui substituer ce système de tableaux qui se suivent sans interruption comme la vie.

» L'auteur d'*Henriette Maréchal* n'est pas plus indulgent pour le dialogue de notre théâtre, qu'il trouve lourd, prétentieux et fait de phrases pour les livres. Il veut le langage parlé ».

Il est vrai que depuis la publication de cette note, on avait dit que l'auteur de *Germinie Lacerteux* s'était associé un autre romancier pour mener à bonne fin son entreprise ; d'aucuns supposaient même que cette collaboration attiédirait quelque peu le zèle ultra-réformateur de M. de Goncourt. Il n'en a rien été ; l'auteur de *Germinie* est resté seul pour accomplir son innovation, et il n'a pas voulu

qu'un autre partageât avec lui l'honneur qu'il croyait retirer de cette première à sensation. Cet honneur, pourtant, a été assez mince ; on sait que la fameuse révolution annoncée un an et demi à l'avance, n'a guère « révolutionné » que les spectateurs de l'Odéon, dont le désappointement s'est manifesté d'une manière assez tumultueuse. Quant aux principes dramatiques, il ne semble pas qu'ils doivent beaucoup se ressentir de l'assaut que vient de leur livrer M. de Goncourt ; tout au contraire, on peut dire que sa tentative n'a fait qu'accroître la vogue des anciens procédés.

Nous n'avons pas l'intention de donner ici une analyse détaillée de la pièce, dont le sujet, d'ailleurs, est généralement connu. Chacun sait que Germinie Lacerteux est l'héroïne d'un très bel ouvrage, le meilleur des romans composés par les frères de Goncourt. On trouve dans ce livre un type de femme patiemment analysé, un caractère « fouillé » comme on se plaît à dire aujourd'hui. Les auteurs, du reste, avaient eu le loisir d'étudier sur le vif le principal personnage de leur récit ; en effet, Germinie cache le nom d'une jeune fille, appelée Rose, qu'ils ont eue à leur service. Cette Germinie est une femme naturellement douce et affectueuse, mais passionnée et qui, insensiblement, devient hystérique ; nous voyons l'infortunée glisser de misère en misère jusqu'à la chute finale, qui est d'une émotion pénétrante.

On conçoit aisément que cette sorte de dégénérescence morale, cet acheminement vers une catastrophe dès longtemps entrevue, ait pu fournir aux deux romanciers le thème d'un chef-d'œuvre. Ce que l'on comprend moins, c'est l'erreur de M. de Goncourt qui a cru qu'en découpant son récit en une dizaine de tableaux scéniques, Germinie Lacerteux obtiendrait au théâtre le même succès que dans le roman. La désillusion a été complète : l'analyse implacable, mais vraie que nous admirions en lisant l'ouvrage,

n'a laissé aucune trace dans le drame ; elle s'est transformée en une succession d'épisodes qui tour à tour inspiraient au spectateur de l'ennui et de la répugnance.

Nul n'ignore, du reste, que l'essai de M. de Goncourt se rattache à d'autres pièces du même genre qui n'ont guère rencontré un accueil plus favorable. Nous nous proposons, dans cette étude, d'examiner brièvement à quelles causes générales il faut attribuer l'échec de ces diverses tentatives de rénovation dramatique.

*
* *

Les théories de M. de Goncourt sont loin d'être neuves ; cette transformation dramatique qu'il avait rêvée, a été pendant longtemps prêchée par M. Zola dans ses feuilletons du *Bien public* réunis aujourd'hui en volume sous ce titre : *Le Naturalisme au théâtre.* Ces articles, écrits à la diable, avec ce style si coulant, si facile qui caractérise l'illustre romancier, sont presque tous inspirés par une même idée, un même désir que l'on peut formuler ainsi : « Quand donc viendra l'homme qui délivrera le théâtre des entraves qui l'enchaînent et arrêtent son libre développement ? Quand pourrons-nous enfin saluer le génie qui réalisera sur la scène la révolution opérée par Balzac dans le roman ? » D'après M. Zola, il faut abandonner toutes les conventions en matière théâtrale, rejeter toutes les formules, tant classique que romantique, et arriver à un drame nouveau, basé uniquement sur la vérité humaine exposée dans toute sa nudité, sans ménagement, sans restriction ; et ce drame modèle, ce drame de l'avenir ne peut être que le drame naturaliste.

M. Zola va même, dans un de ses feuilletons, jusqu'à s'écrier en parlant du théâtre : « Les planches sont vides ! » Cette exclamation, un peu méprisante, lui attira autrefois une énergique riposte de M. Sarcey qui reprocha

à l'écrivain naturaliste d'avoir insulté les gloires contemporaines.

Mais revenons à M. de Goncourt et à ses idées de rénovation littéraire. Nous pensons bien qu'après l'expérience de l'autre soir, il n'a plus la prétention de combler le vide signalé par M. Zola, ni l'orgueil de se croire le nouveau messie, souhaité sinon prédit par l'auteur de *L'Assommoir*. Quoi qu'il en soit, il est un fait certain : c'est que tous deux, Zola aussi bien que de Goncourt, étaient unis par une même pensée, un même projet, celui de « révolutionner ». Quel dommage qu'il n'y ait qu'un seul *r* à prononcer dans ce mot terrible, qui fait songer à un lointain accompagnement de tambours, de clairons et de mitrailleuses ! Révolutionner, culbuter, faire table rase de ce qui existait précédemment, chercher du nouveau, en un mot, voilà ce que veulent nos deux réformateurs, qui se montrent, pour la circonstance, plus français que les Français eux-mêmes. N'avait-on pas déjà dit, bien longtemps avant eux :

Il nous faut du nouveau, n'en fût-il plus au monde !

En s'exprimant ainsi, le poète était loin de se douter que ce vers servirait un jour de principe à ceux qui rêvent aujourd'hui de bouleverser notre théâtre.

Oui, le terme « révolutionner » est un de ces mots qui ont le don de flatter agréablement les oreilles par le temps qui court. Serait-ce le grand nombre d'écrits médiocres qui donne au public cette humeur belliqueuse ; ou bien plutôt l'approche du fameux centenaire de 1789 n'y serait-elle pas pour quelque chose? Nous ne savons; toujours est-il que quelques malins, profitant de cette fantaisie maladive et voyant une veine nouvelle à exploiter, s'en vont criant à tous les échos : « Révolutionnons ! voilà le seul remède au spleen dont nous souf-

frons tous. » Et le public de s'intéresser aux grands hommes qui lui tiennent ce langage et d'attendre avec une impatience fébrile les produits révolutionnaires. Il est vrai qu'une fois ceux-ci connus, la désillusion ne tarde pas à se produire, et l'enchantement disparaît aussi vite qu'il était venu.

Du reste, ceux qui parlent ainsi de transformations brusques et radicales, oublient que les révolutions ne sont jamais dues à quelques hommes, mais qu'elles sont le produit spontané des aspirations d'un peuple ou d'une société. Et, en somme, il ne nous semble pas que le spectateur, malgré son amour pour les choses nouvelles, soit si fatigué ni si dégoûté des productions scéniques qu'on lui met chaque soir devant les yeux. Ne le voyons-nous pas applaudir avec le même enthousiasme des pièces de Sardou, d'Alexandre Dumas, de Meilhac, de Pailleron, de Labiche et d'autres encore? Aussi sommes-nous disposés à croire que cet intérêt du public pour la « pièce révolution » tient plutôt à une simple curiosité qu'à un besoin véritable.

La littérature dramatique a des tendances se rapportant à l'époque, au milieu, au pays dans lesquels nous vivons. Sans doute, ces tendances ne restent pas immuables; elles se modifient et se transforment avec le temps. Mais ces modifications se font insensiblement et sans être dictées par tel ou tel révolutionnaire à la chevelure inculte, aux traits farouches, à la bouche fulminante. — Qu'on ne l'oublie pas, du reste : en littérature, cela a été dit et répété, il n'y a pas de révolutions, mais bien des évolutions; on n'y voit pas de changements brusques et précipités, mais bien des modifications lentes et longuement préparées.

C'est en vain, par exemple, qu'avant MM. Zola et de Goncourt, Victor Hugo avait cru révolutionner le théâtre; sans doute, il s'est montré créateur, il a laissé une œuvre

de génie, une œuvre personnelle. Son influence sur la littérature a même été considérable, car en repoussant les règles arbitraires, en n'admettant avec Goethe qu'une seule des trois unités, celle de l'ensemble, il a élargi les horizons de l'art, il a fait de l'écrivain un artiste libre. Mais la révolution dramatique de Victor Hugo ne devait pas trouver de véritable continuateur, parce qu'en substituant les héros du moyen âge aux Grecs et aux Romains, l'auteur ne répondait ni à une tendance ni à une préférence quelconque de son époque. Et après lui Ponsard, voulant faire une réaction classique contre le romantisme, eut-il plus de succès en représentant sa fameuse *Lucrèce*? Non, la tragédie était bien morte, et mal inspiré était celui qui rêvait alors de la ressusciter.

Fermons ici cette parenthèse et revenons à MM. Zola et de Goncourt dont les idées se rencontrent en matière théâtrale. Tous deux ont en vue le même but : Faire régner la vérité sur la scène. Et pour arriver à ce résultat, nos auteurs partent en guerre en poussant ce cri : « Plus de conventions! » Les personnages devront désormais se mouvoir et parler sur les planches comme ils parlent et se meuvent dans la réalité.

L'auteur dramatique, d'après M. Zola, a pour devoir de planter hardiment sur la scène des personnages en chair et en os et de nous représenter, comme il le dit lui-même, « un fait se déroulant dans toute sa brutalité. »

En exposant de semblables théories, ces deux écrivains méconnaissent une vérité bien simple pourtant : c'est que la vie est une chose et que le théâtre en est une autre. « Nous ne voulons plus de conventions, » nous disent-ils ; mais alors supprimez le théâtre, car qu'est-ce que le spectacle lui-même sinon une convention ? La rampe qui sépare la scène de l'orchestre, le rideau qui tantôt se lève, tantôt s'abaisse devant les spectateurs, les décors qui ornent la scène, la salle de spectacle elle-même, tout

cela n'appartient-il pas au domaine de la convention? Perfectionnez le théâtre tant que vous voudrez, vous n'obtiendrez jamais qu'une image de la réalité, car le théâtre est une fiction et vouloir l'identifier avec la vie, c'est poursuivre une chimère.

Du reste, si nous les examinons de près, ces fameuses conventions qui font jeter les hauts cris à M. Zola et consorts, ne sont pas si gênantes ni si encombrantes qu'on veut bien le dire. Nous sommes loin de l'époque où dominait impitoyablement la règle des trois unités; où pour chaque tragédie Racine et surtout Corneille s'efforçaient de démontrer qu'ils avaient suivi avec le plus de fidélité possible le sacro-saint précepte, faussement attribué à Aristote. Nous sommes bien loin aussi du temps où la division en cinq actes était obligatoire, où l'on regardait comme une règle absolue le fameux vers d'Horace :

Neve minor neu sit quinto productior actu.

Et dire que ce précepte fut suivi à la lettre par Corneille dans ses premières comédies, au point qu'il se vantait de n'avoir pas fait entrer deux vers de plus dans un acte que dans l'autre! C'est à juste titre que nous regardons maintenant comme ridicules et nuisibles ces conventions, qui étaient tout à la fois contraires à l'art et à la nature; elles ont causé en grande partie, du reste, la raideur que beaucoup se plaisent à reprocher aux auteurs classiques. Mais aujourd'hui, peut-on soutenir sérieusement, comme au dix-septième siècle, que les conventions imposées à l'écrivain nuisent à son talent ou arrêtent l'essor de son génie?

Il faut remarquer tout d'abord que ces conventions sont de deux sortes. Les unes, purement facultatives, rappellent quelque peu les anciens procédés classiques; ce sont, par exemple, les apartés et les monologues.

Elles ne sont nullement indispensables à la bonne facture d'une pièce; au contraire, on peut dire d'une manière générale qu'il faut préférer les drames dans la composition desquels il n'entre ni monologue ni aparté.

*
* *

Mais, après cela, nous avons les conventions obligatoires, qui sont surtout visées par les attaques de MM. Zola et de Goncourt; ce sont les seules qui méritent d'attirer notre attention. Notons, pour commencer, que ces conventions, loin d'être factices, comme on se plaît à le prétendre, ont une double origine, basée sur la nature des choses : elles tiennent tout à la fois de l'essence même du théâtre et des idées reçues parmi les spectateurs; ce sont en quelque sorte des contrats tacites conclus entre l'écrivain et le public qui vient écouter son œuvre. C'est ainsi que ces conventions scéniques imposent à l'auteur, en même temps que la nécessité du style littéraire et la subdivision en actes, le devoir de laisser dans l'ombre certains faits, certains détails choquants ou immoraux.

Toutes ces obligations sont regardées par l'école naturaliste comme autant d'entraves qui ne peuvent qu'arrêter le libre développement de la pièce, et amoindrir l'impression finale qui doit en résulter. M. Zola ne veut pas du style littéraire; il aimerait à entendre au théâtre le langage brutal et souvent grossier qu'il prête aux personnages de ses romans. Il est aisé de comprendre pourtant que si cette brutalité peut jusqu'à un certain point s'admettre dans le livre, jamais elle ne sera acceptée sur la scène. Comment, le spectateur vient à peine de quitter la rue, où peut-être il a été désagréablement impressionné par les clameurs ou les propos grossiers d'un portefaix ou d'un ivrogne; et l'on voudrait qu'installé dans son fauteuil, il prît plaisir à entendre de nouveau des ivrognes et

des portefaix s'adressant des amabilités dans la langue qui leur est particulière !

M. de Goncourt, lui aussi, comme on a pu le voir par la note qui commence cette étude, était résolu à faire la guerre au dialogue de notre théâtre, qu'il trouvait lourd et prétentieux, et à le remplacer dans sa pièce par le langage parlé. Malheureusement pour lui, dans le cas qui nous occupe, la pratique ne s'est pas toujours montrée d'accord avec la théorie. Sans doute, il se trouve dans *Germinie Lacerteux* des personnages parlant une langue cynique et grossière; mais à côté de cela, plusieurs critiques reprochent précisément à l'auteur de prêter parfois à Germinie de longs discours, « faits de phrases pour les livres » et qui ne s'accordent pas plus avec le caractère de l'héroïne qu'avec les préceptes énoncés plus haut. Cela n'a rien d'étonnant; les prétentions de M. de Goncourt sont si peu naturelles, que lui-même sacrifie parfois aux usages surannés qu'il attaque si bien en théorie. — Jamais, du reste, le langage parlé ne pourra être substitué sur la scène à la langue littéraire. Le spectateur vient au théâtre pour se reposer l'esprit, pour trouver une distraction saine et réconfortante. Si l'auteur dramatique n'apporte aucun discernement dans le choix de ses personnages, s'il nous présente sans scrupule n'importe quel individu en lui prêtant n'importe quels propos, il n'inspirera jamais à son public que de l'ennui et du dégoût.

*
* *

Nous touchons ici à une autre convention se rattachant à la précédente et qui exige que l'écrivain laisse dans l'ombre certains détails repoussants, certaines scènes où la passion et l'instinct se donnent un trop libre cours. Les naturalistes ne veulent pas de ces suppressions à l'aide desquelles on ménage la pudeur du public; ils ne

veulent pas de ces sous-entendus qui font comprendre d'une façon convenable des choses souvent immorales et grossières. Jamais M. Zola ne pardonnera à Boileau son vers fameux :

> Ce qu'on ne doit point voir, qu'un récit nous l'expose.

Je crois même qu'il serait tout disposé un jour ou l'autre à matérialiser sur la scène le fameux songe d'Athalie, en nous montrant

> Des lambeaux pleins de sang et des membres affreux.
> Que des chiens dévorants se disputaient entre eux.

Ce que voudraient MM. Zola et de Goncourt, c'est une équation entre la vie et le théâtre ; il faudrait que la scène nous présentât une reproduction photographique de la réalité. Seulement, on ne réalise pas du jour au lendemain une réforme aussi radicale ; le drame de *Germinie Lacerteux* est un acheminement vers cette rénovation si ardemment souhaitée par l'école réaliste. D'ailleurs, la tentative de M. de Goncourt a eu des précédents, et l'on sait les efforts faits dans certaines pièces du théâtre libre pour arriver à cette « vérité photographique ». Il est vrai que l'an dernier déjà, une chose avait frappé tout le monde dans les drames joués par M. Antoine. C'est que malgré leur prétention de nous montrer *toute* la vie, les dramaturges naturalistes ne mettent guère en scène que des passions brutales et négligent l'étude psychologique, l'analyse des caractères, si importante au théâtre.

Que l'on se souvienne, par exemple, de *La Puissance des ténèbres,* de Tolstoï, où l'on ne nous entretient guère que de vol, d'empoisonnement, d'infanticide et autres atrocités. C'est dans ce drame que se trouve cette scène épouvantable, dont on a souvent parlé et qui, à elle seule, suffirait pour condamner le théâtre de M. Antoine :

à la fin de la pièce, un des personnages, nommé Nikita, s'apprête à tuer son enfant; il le place dans une caisse, s'assied dessus, et sous son effort on entend craquer les os du pauvre petit être.

Parlerons-nous maintenant de *Sœur Philomène*, cette autre pièce du théâtre libre, où nous assistons à des scènes d'hôpital écœurantes, où nous entendons tousser les malades, où nous les voyons se convulsionner sur la scène?

Voilà l'art nouveau, l'art affranchi des règles, l'art véritable dans l'esprit de ceux qui le pratiquent, — parce que les drames ainsi conçus donnent une image fidèle de la réalité. — Certes, tout cela existe, nous n'en disconvenons pas; mais n'est-il déjà pas assez malheureux que nous nous trouvions dans la vie en présence de scènes aussi douloureuses? Et n'est-ce pas précisément pour oublier ces multiples misères de l'existence que nous allons passer quelques heures au théâtre? On avait toujours répété jusqu'ici : « L'art est un plaisir, un plaisir noble, d'un ordre élevé. » On ne s'en douterait vraiment plus en assistant à une représentation de *Sœur Philomène*.

Et puis, ne trouvez-vous pas étrange ce prétendu appareil photographique qui met ainsi à l'écart ce qu'il peut y avoir de bon et de beau dans l'humanité, pour ne présenter à nos yeux que ses côtés tristes et repoussants? Car, on l'a dit et redit, il y a beaucoup de mauvais dans l'homme, mais il y a aussi beaucoup de bon; l'homme n'est ni fange ni azur, il est l'un et l'autre, et c'est travestir la vérité que d'exclure, comme dans les pièces du théâtre libre, un des éléments primordiaux de notre nature.

On sait, au surplus, que dans la pièce qui nous occupe particulièrement, les scènes répugnantes et les détails cyniques ne manquent pas. M. Francisque Sarcey, dans son feuilleton du *Temps*, s'est élevé avec force contre cette tentative de rénovation dramatique; et tout récem-

ment encore, lors de la discussion du budget des beaux-arts, un sénateur français a protesté avec véhémence, au nom de l'honnêteté publique, contre la représentation de *Germinie Lacerteux*, qu'il considère comme un véritable scandale.

Notre intention n'est pas de critiquer en détail le drame de M. de Goncourt; ce que nous voulons surtout attaquer, ce sont les tendances de l'école dramatique nouvelle, c'est la fausseté des principes sur lesquels elle se base. — Voyons un peu à quoi nous conduit cette reproduction photographique de la vie sur la scène.

En s'attachant surtout à décrire l'être physique, l'écrivain fait perdre de vue l'être moral; et ainsi se trouve reléguée au second plan l'étude des caractères, qui constitue pourtant le côté vraiment humain du théâtre.

C'est encore un reproche que l'on a fait à M. de Goncourt. « Les personnages de *Germinie Lacerteux*, dit à ce propos M. Marcel Fouquier, dans les décors divers où ils apparaissent, et surtout Germinie, demeurent à l'état de silhouettes énigmatiques. Pour les voir vivre, il faut continuellement les revoir dans le roman. Et il faut se rappeler dans le détail le roman pour en reconnaître les personnages dans la pièce, où ce qui fait leur caractère, leur originalité, leur vérité vivante et émouvante, n'est noté que d'un trait fugitif, d'un mot qu'on doit saisir au passage. » En effet, dans les drames naturalistes, nous voyons aux prises une foule de passions; mais ce qui nous échappe, ce sont les causes de ces passions, les différents mobiles qui font agir les personnages. L'analyse psychologique, la seule qui soit ici de mise, est en quelque sorte supprimée; le théâtre ainsi compris s'adresse aux sens, mais ne parle pas à l'âme; ce sont des sensations et non plus des sentiments qu'il parvient à éveiller chez le spectateur.

On le voit par les lignes qui précèdent, le désaccord

est complet entre les naturalistes qui veulent représenter toute la vie au théâtre, et les autres auteurs qui n'admettent cette représentation qu'avec certains ménagements et certaines réticences.

« Pures conventions ! disent les naturalistes ; ce qui se passe dans la vie doit également se passer au théâtre. » Raisonnement vicieux et péchant par la base ; car pour que pareille chose fût possible, il faudrait que le théâtre et la vie fussent absolument semblables. Or, on sait qu'il n'en est rien. Et puis, vous n'y songez pas : transporter toute la vie au théâtre ! Il se passe tant de choses dans l'existence d'un homme ; et, en y réfléchissant un peu, vous devriez bien comprendre qu'il est impossible de tout représenter. La police des mœurs, en tout cas, sera toujours là pour imposer à vos transports rénovateurs le frein nécessaire. Ainsi donc, vous le voyez, que vous le vouliez ou non, malgré tout, vous devrez apporter certaines restrictions à votre liberté ; vous devrez forcément vous abstenir de ceci ou de cela.

... Eh mais ! si je ne me trompe, limiter ainsi sa liberté, s'interdire telle ou telle chose, c'est subir le joug de ces détestables conventions que vous blâmez avec tant d'énergie !

Tant il est vrai, n'est-ce pas ? que la pratique et la théorie seront toujours séparées par un profond abîme.

*
* *

Disons maintenant quelques mots du système de tableaux que M. de Goncourt a substitué dans son drame à la division en actes, qui lui semble aussi appartenir aux conventions surannées de notre théâtre. Ce qu'il se proposait de faire en écrivant *Germinie Lacerteux*, c'était, ainsi qu'on l'a vu plus haut, une succession de tableaux se suivant sans interruption comme la vie. Si nous comprenons

bien, cela veut dire que la durée de la représentation doit correspondre exactement à la durée que les faits peuvent avoir dans la réalité; chose peu vraisemblable, car il n'est pas naturel d'admettre qu'une intrigue intéressante puisse se nouer et se dénouer dans l'espace de trois ou quatre heures. Ce serait là une convention pure, qui nous ramènerait même à l'unité de temps, si en honneur au dix-septième siècle. Et puis, un défilé ininterrompu de tableaux, cela semble vouloir dire que les changements de décor doivent se faire à vue — ce qui, encore une fois, serait retomber dans la convention. M. de Goncourt, sans doute, n'avait pas songé à tout cela: les difficultés ont commencé pour lui lorsqu'il a fallu passer de la théorie à la pratique; aussi s'est-il borné à découper son roman en une dizaine de tableaux, en une série d'épisodes juxtaposés dans lesquels il nous montre les diverses phases par lesquelles a passé son héroïne.

Combien plus rationnelle et plus intéressante nous semble cette vieille division en actes, qui tout en reposant à propos l'esprit du spectateur, lui permet de saisir avec plus de facilité le *crescendo* de l'action et de juger du mouvement général de la pièce! Chaque acte doit constituer un tout; c'est une étape, un acheminement vers l'impression finale que doit nous laisser la représentation. Comme l'a si bien dit Boileau :

> Que le trouble, toujours croissant de scène en scène,
> A son comble arrivé se débrouille sans peine.

Jamais, en effet, l'auteur dramatique ne peut perdre de vue le but à atteindre; *festinat ad eventum,* pour employer l'expression d'Horace. Il doit, dans la composition de sa pièce, obéir à un plan tracé d'avance; il ne lui est pas permis de se perdre dans des détails oiseux et inutiles.

Que voyons-nous, au contraire, dans les pièces natura-

listes? L'action, c'est-à-dire la lutte, le conflit qui constitue véritablement le drame, ne vient ici qu'en seconde ligne; préoccupés avant tout de nous montrer des tableaux vivants, les auteurs subordonnent cette action aux simples détails d'observation.

C'est ce qu'on a notamment remarqué, l'année dernière, dans *Le Mâle* de Camille Lemonnier. Il y a là plusieurs détails de mœurs très bien observés, plusieurs épisodes très intéressants; mais toutes ces minuties font perdre de vue l'idée principale de la pièce. L'ensemble, en un mot, est sacrifié aux détails. Tel est, du reste, le principal défaut que l'on peut reprocher au système des tableaux consécutifs que M. de Goncourt veut substituer à la division en actes. Ces tableaux ne nous présenteront jamais qu'une série d'épisodes, émaillés de traits d'observation réelle; et l'action qui seule peut relier ces membres épars, pour en faire un corps, un ensemble bien constitué, une unité, en un mot, cette action ne sera jamais qu'illusoire dans les drames naturalistes.

D'ailleurs, en voulant ainsi transformer et perfectionner le théâtre, M. de Goncourt ne fait que nous ramener aux essais informes et naïfs des auteurs dramatiques du moyen âge. A cette époque lointaine, on se contentait, pour composer une pièce, de découper quelque légende populaire en une série de tableaux, où les détails grossiers ne manquaient pas, comme on peut le penser. Pour avoir une idée de cette littérature, il suffit de lire le Jeu de Saint-Nicolas, par Jean Bodel, un des plus anciens drames réalistes que nous possédions. On le voit, c'est le cas de répéter une fois encore le vieux proverbe : *Nil novum sub sole,* Rien de neuf sous le soleil.

*
* *

Nous avons dans les lignes qui précèdent, attaqué les

prétention des auteurs qui pensent qu'en supprimant les conventions, ils arriveront à infuser une vie nouvelle à notre théâtre. Est-ce à dire que la littérature dramatique a vraiment trouvé aujourd'hui la voie qui doit lui assurer à tout jamais la faveur du public ? Il serait naïf de vouloir le prétendre; au contraire, nos écrivains obéissent bien souvent, sans qu'ils s'en doutent, à une foule de conventions différentes de celles dont nous avons parlé, et que l'on doit condamner parce qu'elles sont contraires à la nature tout aussi bien qu'à l'art. Combien d'auteurs, même parmi les plus réputés, ne parviennent pas à s'isoler des personnages qu'ils mettent en scène! Que M. X ou Z fasse une comédie, on retrouvera dans le langage de tous les acteurs la tournure d'esprit particulière à M. X ou Z.

Voilà une habitude bien commune aujourd'hui et pourtant vicieuse, parce qu'elle est en désaccord avec l'essence même du théâtre, qui exige que chacun soit représenté avec l'esprit, les mœurs et le langage qui lui sont propres.

De plus, si nous considérons la conduite même de la pièce, nous verrons qu'ici encore l'auteur se laisse souvent aller à des conventions factices. Que de fois, même dans des pièces qui ont la prétention d'être des comédies de caractère, l'écrivain a recours à ces ressorts artificiels que l'argot du théâtre a si justement appelés du nom de *ficelles!*

Ces petits moyens étrangers à la pièce, dus à l'imagination du dramaturge, sont cependant bien démodés; on les a déjà servis si souvent que c'est à peine s'il est encore possible de les transformer et de les rajeunir. Que l'on évite donc ces coups de théâtre, ces rencontres imprévues, ces « trucs » de toute sorte qui, de nos jours, ne peuvent plus intéresser le public; c'est du contraste des caractères, du conflit des intérêts et des passions que doivent dériver les divers incidents qui constituent le drame.

C'est à des conventions de ce genre qu'il convient de faire la guerre, car celles-là sont contraires à la vérité humaine et à la nature du théâtre. Mais reprocher à la scène moderne la division en actes, le langage littéraire, le souci des bienséances sociales, pour leur substituer une série de tableaux pris dans la vie de tous les jours et se succédant sans interruption, c'est vouloir la disparition de la littérature dramatique. Car je le répète, la réforme préconisée est impossible : jamais le théâtre ne pourra être une reproduction fidèle de la vie. Et, d'ailleurs, s'il en était ainsi, le spectacle n'aurait plus de raison d'être.

On va au théâtre pour se divertir, pour se distraire, pour oublier pendant quelques instants les chagrins, les ennuis, les fatigues de l'existence. Ce que le public demande, c'est un monde humain et vraisemblable, sans doute, mais qui, par le charme de l'illusion scénique, le transporte durant quelques heures loin de ses préoccupations journalières.

R. Gallet.

---

PQ 2261 G53G3
Gallet, R.
A propos de Germinie Lacerteux

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY